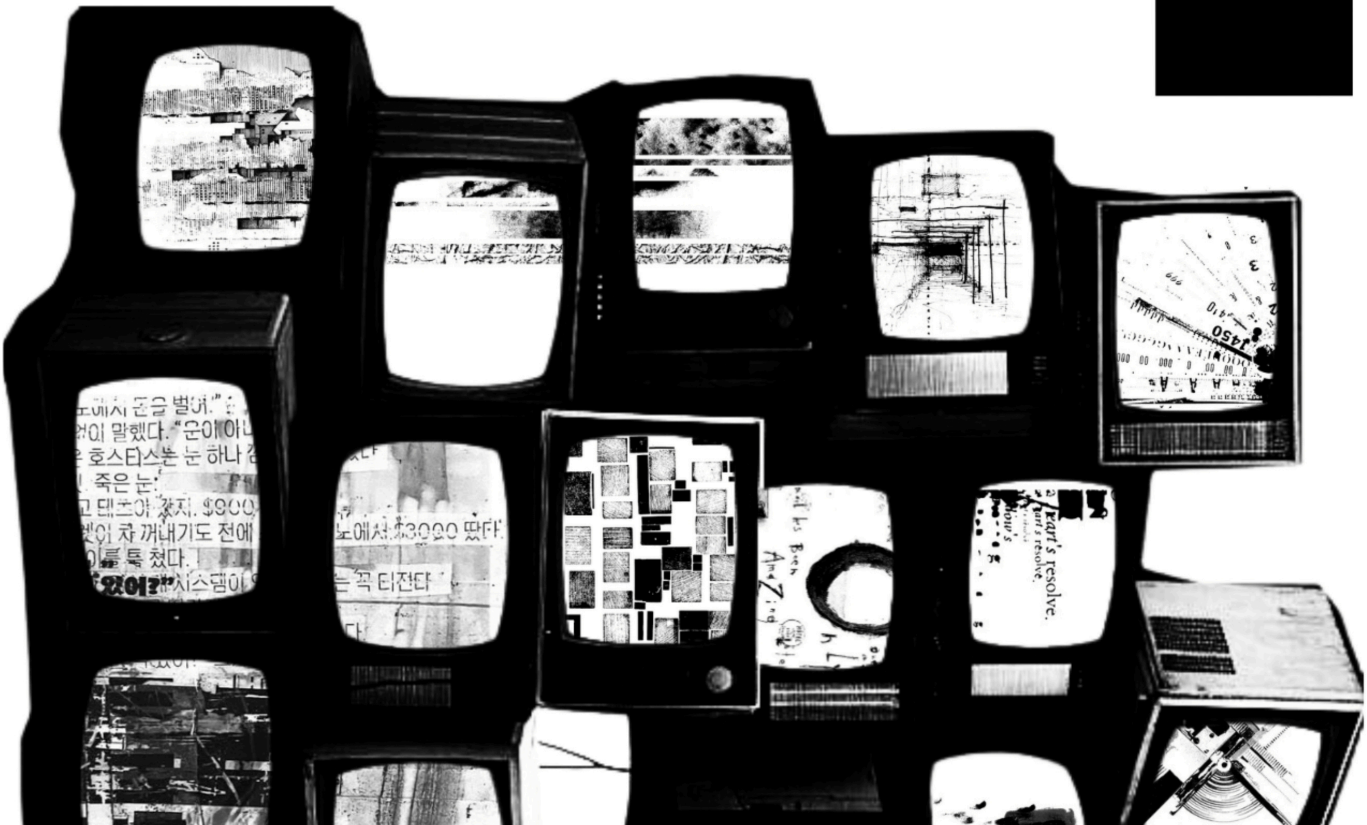
TO NOTHING

03



Diterbitkan oleh ***ToNothing***
dan didistribusikan oleh
Archipelago Anarchist Archive
2026

Contact us at **tonothing@proton.me**

Designed in the void.

Tidak ada hak cipta. Setiap individu berhak dan dianjurkan untuk menyalin, mencetak, melipatgandakan, juga mendistribusikan segala isi dan materi yang termuat di dalamnya. Dapat digunakan untuk keperluan pribadi, agenda kolektif, untran-untran, atau apapun.

CONTENTS

PORSELEN

WILL NEVER

KEMEGAHAN MONOLITIK

TESIS TENTANG REVOLUSI KEBUDAYAAN

INTERMEDIA SEBAGAI ANARKISME ESTETIS

TIDAK ADA KATA PENGANTAR.

SELAMAT DATANG!

PORSELEN

Cangkir kehilangan glasir tepat di tepi bibir,
abrasi porselen akibat gesekan zat adiktif
dan kepura-puraan.
Pecah-pecah,
serupa pencari stimulasi di ambang fajar.

Endapan kafein sisa kemarin,
membentuk rasi bintang kegagalan.
Molekul pekat mengental,
merangkum ribuan sia-sia.

Uap lari tanpa jejak termodinamika berarti.
Kalori air didih membekas cairan suam-suam kuku,
tak lagi sanggup membakar lidah,
melalu lorong antidepresan.

Ku jeda napas beberapa tael,
semacam vakum konveksi kesedihan harian.

Porselen mendingin dalam gemetar genggam.
Kafein berakhir ampas,
lingkar noda di atas meja keputusasaan.

Volver

WILL NEVER

You will never find the same "*me*".

After I wandered alone,
treading on barren lands and sharp rocks
barefoot.

After I plunged into the sea and
saw the darkness within.

You will never find the same "*me*".

In the patience you always rejected outright
when I asked you to mend "us".

In the shattered remains of my pleas I left behind
in the ruins of "our" story.

KEMEGAHAN MONOLITIK

Volver

i.

Berapa banyak sesi doa yang merangkum satu siklus penebusan?

ii.

bibirku perih akibat gesekan saat berjalan berujung jari
dalam bahasa-bahasa—koklea Tuhan pasti sudah kelelahan
oleh bahasa-bahasa yang berdenyut ini
disusun dari jurang-jurang yang keras dan muram–
Aku yakin

tubuh kita tak diciptakan dalam tenor-Nya
hanya untuk jadi kelopak
reruntuhan, hanya untuk jadi cangkang
pemberontakan, hanya untuk jadi...

tulang-tulang kita, vas-vas distopia–
tapi untuk apa?
maksudku, mengapa pembuluh darah kita
harus menjadi saluran
ari-ari kiamat? bukankah bumi
terkutuk ini seharusnya
menjadi lyceum kebahagiaan
yang mekar dengan bunga daisy?

iii.

berapa banyak guratan permohonan
yang merangkum kematian yang adil?
lidahku, dadaku, dan punggungku,
kanvas-kanvas bekas luka,
merah membara karena amarah akan
kesempurnaan, luka-luka yang membakar
membengkak menjadi
gelombang dan gelombang, lalu meledak

iv.

di telapak laut, darah
tsunami memancar,
lumpur, menelan kerumunan,
menggerogoti galaksi,

sedikit demi sedikit, musim demi musim.
dan kita, goyah
tanda-tanda amarah, sel demi sel terkikis,
berteriak-teriak

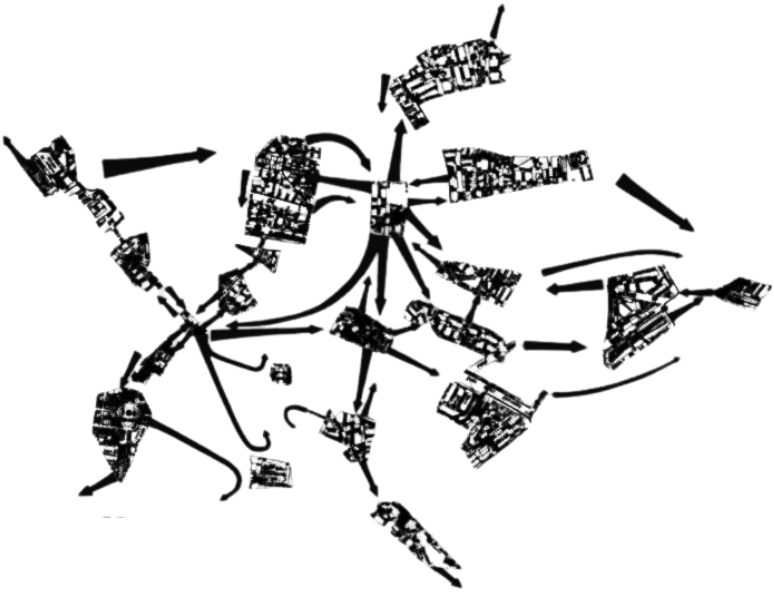
dalam kilatan regeneratif penderitaan,
bahasa
keberadaan daging—aku yakin tubuh kita
tak diciptakan

hanya untuk menjadi kelopak reruntuhan,
hanya untuk menjadi cangkang pemberontakan,
hanya untuk menjadi anatomi yang dikuduskan
kepada awan cumulonimbus arang:
kecuali pengkhianatan ini–
seperti yang sering kita sadari–
adalah sebuah podium

v.

untuk gelombang akhir dari sebuah
kemegahan monolitik

TESIS TENTANG REVOLUSI KEBUDAYAAN



Guy Debord 1958
Diterjemahkan oleh Ester Aprillia
2026

The Naked City Guy Debord (Image by Schmitt 2014)

1

Tujuan tradisional dari estetika adalah untuk memproduksi, melalui seni, impresi-impresi atas elemen-elemen masa lalu tertentu dari kehidupan dalam situasi ketika elemen-elemen tersebut masih kabur atau absen, sehingga elemen-elemen tersebut dapat lolos dari kekacauan penampakan yang dipicu oleh kehancuran waktu. Tingkat keberhasilan estetika diukur berdasarkan pada keindahan yang tidak terpisahkan dari durasi, dan lebih jauh lagi pada klaim-klaim akan keabadian. Sedangkan tujuan Situationis sendiri adalah partisipasi yang imediasi dalam kehidupan yang dilimpahruahi gairah melalui momen-momen epherema yang dirancang sedemikian rupa. Kesuksesan momen-momen tersebut tak lain terletak pada efeknya yang sementara. Situasionis memandang aktivitas budaya dalam totalitasnya sebagai metode eksperimental untuk mengkonstruksi kehidupan sehari-hari, sebuah metode yang dapat dan harus dikembangkan secara terus-menerus seiring dengan meningkatnya waktu luang dan melenyapnya pembagian kerja (yang dimulai dari pembagian kerja di bidang seni).

2

Seni dapat berhenti menjadi sekadar kumpulan laporan atas sensasi-sensasi dan menjadi pengorganisiran secara langsung atas sensasi-sensasi yang lebih canggih. Poinnya adalah untuk memproduksi diri kita sendiri dan bukannya sesuatu yang memperbudak kita.

3

Mascolo benar ketika mengatakan (dalam *Le Communisme*) bahwa pengurangan hari kerja yang dilakukan oleh kediktatoran proletariat adalah "tanda paling pasti dari autentisitas revolusioner [kediktatoran tersebut]." Memang, "jika manusia adalah komoditas, jika manusia diperlakukan sebagai benda, jika relasi manusia adalah relasi antara benda dengan benda lainnya, adalah karena waktu mereka dapat dibeli." Tetapi, Mascolo terlalu cepat menyimpulkan bahwa "waktu yang dimiliki oleh manusia yang bekerja atas kemauannya sendiri" selalu dihabiskan dengan baik, dan bahwa "pembelian waktu adalah satu-satunya kejahatan." Tidak akan ada waktu luang yang dapat kita nikmati sebelum kita memiliki perkakas modern untuk mengkonstruksi kehidupan sehari-hari. Penggunaan perkakas tersebut akan menandai lompatan dari seni revolusioner utopis menuju seni revolusioner eksperimental.

4

Sebuah asosiasi internasional para situasionis dapat dilihat sebagai sebuah koalisi para pekerja di sektor budaya yang kompleks, atau lebih tepatnya sebagai koalisi mereka-mereka yang menuntuk hak untuk menggarap sebuah proyek yang terhambat oleh kondisi sosial hari ini; dus, sebuah upaya untuk mengorganisir revolusioner profesional di sektor budaya.

5

Kita tidak memiliki kendali nyata atas kuasa materiil yang begitu besar di zaman kita ini. Revolusi komunis pun belum juga terjadi dan kita masih hidup dalam kerangkeng suprastruktur kebudayaan lama yang sedang mengalami dekomposisi. Henri Lefebvre dengan tepat melihat bahwa kontradiksi ini bersemayam di dalam jantung ketidakharmonisan modern yang khas antara individu progresif dan dunia, dan ia menyebut kecenderungan budaya yang berdasar pada ketidakharmonisan ini sebagai "romantisisme revolusioner." Kelemahan konsepsi Lefebvre sendiri terletak pada kenyataan bahwa ia menjadikan ketidakharmonisan tersebut sebagai ekspresi belaka dari kriteria yang memadai untuk aksi revolusioner dalam ranah kebudayaan. Sedari awal Lefebvre mengenyampingkan segala bentuk eksperimentasi yang melibatkan perubahan budaya secara mendalam, berpuas diri dengan sekadar kesadaran akan kemungkinan-kemungkinan yang bahkan masih mustahil untuk dilakukan (karena hal itu masih terlalu jauh), sebuah kesadaraan yang dapat diungkapkan dalam berbagai macam bentuk kerangka dekomposisi kebudayaan.

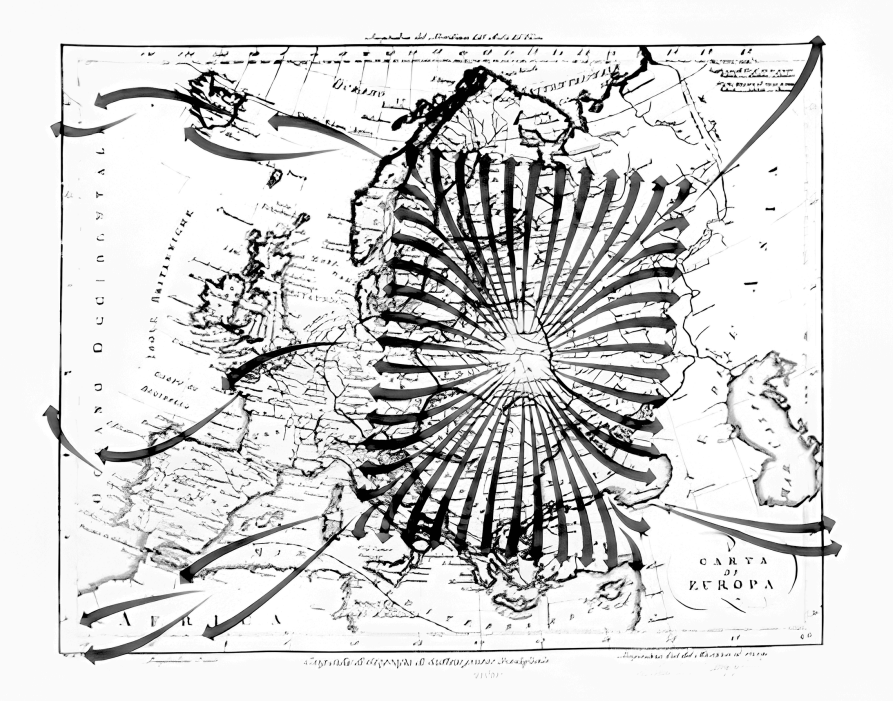
6

Mereka yang menginginan perubahan dalam segala aspek terhadap tatanan lama yang telah mapan tidak boleh terpaku pada kekacauan zaman ini, bahkan sekalipun itu terjadi di ranah kebudayaan. Kita harus memperjuangkannya sekarang juga—baik itu dalam ranah kebudayaan maupun dalam ranah-ranah lainnya—alih-alih menunda lebih lama lagi karena menunggu munculnya penampakan konkrit dari tatanan masa depan yang terus bergerak. Kemungkinan-kemungkinan tatanan baru yang terus bergerak ini, yang mana sebenarnya telah hadir di antara kita, mendevaluasi seluruh ekspresi di dalam bentuk-bentuk budaya yang eksis. Jika kita ingin mencapai komunikasi langsung yang autentik (dalam hipotesis yang sedang kita kerjakan mengenai sarana budaya yang lebih tinggi: konstruksi atas situasi), kita harus menjadi kehancuran bagi segala bentuk pseudo-komunikasi. Kemenangan akan menjadi milik mereka yang mampu menciptakan kekacauan tanpa harus menyukainya.

7

Di dunia di mana kebudayaan sedang mengalami dekomposisi, kita dapat menguji kekuatan yang sebelumnya tidak pernah kita gunakan. Tugas praktis untuk mengatasi ketidakharmonisan kita dengan dunia ini, ialah dengan melampaui dekomposisi itu sendiri melalui penggunaan konstruksi-konstruksi yang lebih canggih, yang tidak dapat dikatakan sebagai sesuatu yang romantik—barulah kita akan menjadi "romantisisme revolusioner", dalam pengertian Lefebvre, sejauh kita gagal melakukannya.

INTERMEDIA SEBAGAI ANARKISME ESTETIS



Volver

"*Europa - Diaspora (Red)*" Dick Higgins 1988.

Dick Higgins (1966) memperkenalkan intermedia untuk praktik artistik di celah ruang antara (*in-between*) lukisan, patung, puisi, dan musik. Praktik ini mengabaikan logika medium "murni" yang menjadi fondasi formalisme modernis. Kekuatan intermedia ada pada posisinya yang melintasi batas-batas konvensional. Esai ini berargumen bahwa intermedia menjalankan fungsi anarkisme estetis. Pilihan konsep "anarkisme" perlu dijustifikasi. Mengapa bukan pluralisme, postmodernisme, atau *anti-esensialisme* biasa? Pluralisme masih mengakui keberadaan kategori-kategori terpisah dan merayakan koeksistensi mereka. Karena intermedia membubarkan batas antar-kategori. Postmodernisme sering jatuh ke dalam skeptisisme tanpa konsekuensi material. Sebaliknya, anarkisme estetis mengklaim konsekuensi material terhadap institusi. Anarkisme dalam artian operasi artistik tanpa bergantung pada otoritas klasifikasi eksternal. Kemerosotan hierarki sensorik. Kepemilikan eksklusif atas bentuk ekspresi kehilangan relevansi. Anarkisme estetis bukan doktrin politik, melainkan mode operasi material. Aturan-aturan muncul melalui konfigurasi lokal setiap karya, bukan dari institusi, pasar, atau konvensi yang sudah mapan.

Sosiologi seni mengamati bahwa praktik intermedia seperti Fluxus dan *happening* pada akhirnya masuk museum. Pengamatan ini sering dianggap bukti kegagalan. Namun Jacques Rancière (2000) menawarkan pembacaan alternatif. Redistribusi sensorik justru terjadi melalui institusi. Museum yang mengakomodasi karya intermedia berubah fungsinya. Museum kehilangan kemampuan menentukan mana karya serius dan mana main-main. Juga kehilangan pijakan untuk membedakan asli dan salinan, karena karya intermedia terus berubah antar-pameran. Dengan kata lain, intermedia tidak bertahan di luar institusi. Intermedia mengubah perilaku institusi dari dalam. Perubahan ini bersifat gradual dan akumulatif. Satu pameran intermedia mungkin tidak banyak mengubah museum. Namun akumulasi dua dekade pameran semacam itu memaksa museum merevisi prosedur penyimpanan, asuransi, dan penilaian. Perubahan prosedural inilah efek material anarkisme estetis, karena membuat museum tidak nyaman dengan sistemnya.

Tradisi anarkisme klasik memperkuat kerangka ini. Mikhail Bakunin (1873) membedakan otoritas rasional dan otoritas dogmatis. Otoritas rasional bersifat sementara dan dapat diperdebatkan. Otoritas dogmatis mengklaim kebenaran tetap. Klasifikasi medium konvensional termasuk otoritas dogmatis. Tidak ada dasar rasional untuk melarang lukisan mengandung teks atau puisi mengandung elemen spasial. Apa yang terjadi ketika batas-batas ini diabaikan? Jawabannya adalah perubahan dalam praktik persepsi penonton. Pierre-Joseph Proudhon (1840) menyatakan bahwa properti adalah pencurian. Dalam ranah estetika, klaim eksklusif atas suatu medium (misalnya klaim bahwa karya tertentu "pasti lukisan, pasti bukan patung") menghalangi kemungkinan persepsi yang lebih kaya. Intermedia merombak pengkotak-kotakan kemungkinan itu agar tetap terbuka. Peter Kropotkin (1902) menekankan *mutual aid* sebagai prinsip organisasi tanpa negara. Dalam intermedia, *mutual aid* berarti setiap elemen dari medium berbeda bekerja bersama tanpa subordinasi satu sama lain. Mereka beroperasi selaras tanpa hierarki.

Dari perspektif pragmatis: bukankah semua seni selalu sudah "anarkis" dalam arti melampaui aturan? Greenberg sendiri mengakui bahwa seni besar selalu melanggar konvensi pendahulunya. Perbedaannya terletak pada skala dan target. Pelanggaran dalam modernisme masih dalam batas satu medium. Picasso melanggar perspektif, tetapi tetap dalam lukisan. Intermedia melanggar batas antar-medium. Ia menggabungkan dua permainan yang berbeda. Implikasinya lebih radikal karena ia menghapus kerangka acuan bersama. Dalam sepak bola, pelanggaran masih dipahami sebagai pelanggaran aturan sepak bola. Dalam intermedia, tidak ada aturan bersama antara sepak bola dan catur. Keabsahan gerakan tidak bisa dievaluasi dari satu sistem norma. Anarkisme estetis mengambil konsekuensi dari ketiadaan kerangka bersama ini–membantah kemungkinan evaluasi universal, dan menggantinya dengan evaluasi lokal yang setiap kali harus dirangkai dari nol.

Formalisme Clement Greenberg (1961) mengajarkan pengakuan atas batas material setiap medium. Lukisan harus rata dan dua dimensi. Patung harus memperhatikan massa dan volume nyata. Greenberg menganggap pengakuan ini sebagai syarat kemajuan artistik. Batas yang dianggap alami oleh Greenberg sebenarnya bersifat historis dan konvensional. Tidak ada hukum fisika yang melarang lukisan mengandung unsur waktu. Tidak ada larangan ontologis terhadap puisi yang memiliki dimensi spasial. Intermedia memperluas definisi medium tanpa menghancurkan integritas artistik. John Cage dalam *4'33"* (1952) memperluas definisi suara dengan memasukkan hening dan bunyi ambient sebagai materi musik. Perluasan ini membebaskan musik dari kewajiban menghasilkan nada dan memperkaya definisi musik. Hal serupa terjadi pada karya Nam June Paik yang menempatkan televisi sebagai patung, atau pada puisi visual yang menggunakan tata ruang halaman sebagai elemen makna. Dalam setiap kasus, perluasan terjadi dengan tetap mempertahankan genealogi medium.

Teori sistem Niklas Luhmann (1995) memberikan pisau analisis yang tajam untuk fenomena ini. Seni sebagai sistem sosial mempertahankan dirinya melalui operasi pembedaan biner: ini seni, itu bukan seni. Pembedaan ini memerlukan kriteria yang stabil. Intermedia memperkenalkan kasus yang tidak dapat diproses dengan kode biner standar. Karya lintas-medium cukup sulit ditempatkan dalam kategori yang ada. Sistem harus merespon dengan dua cara: menciptakan sub-kategori baru seperti "seni multimedia" atau membiarkan karya mengambang. Kedua respons sama-sama menguntungkan bagi anarkisme estetis. Sub-kategori baru pada akhirnya akan dilewati oleh karya berikutnya yang lebih aneh lagi. Posisi mengambang mempertahankan ketidakpastian produktif. Luhmann menyebut fenomena ini sebagai *Irritation*: gangguan tanpa prosedur standar. Sistem tidak bisa mengabaikan gangguan ini karena ia berasal dari lingkungannya. Sistem juga tidak bisa memprosesnya dengan rutin karena tidak sesuai format. Intermedia berfungsi sebagai mesin penghasil *Irritation* yang efisien. Efek jangka panjangnya adalah sistem seni menjadi lebih lambat, lebih hati-hati, dan kurang percaya diri dalam menentukan nilai.

Kondisi digital kontemporer mengubah status intermedia. Praktik ini tidak lagi marjinal. Intermedia menjadi logika umum produksi budaya. Platform seperti TikTok dan Instagram mengakomodasi konten yang berpindah dari teks ke gambar ke suara dalam hitungan detik. Lev Manovich (2001) menggambarkan ini sebagai database logic: item-item tersimpan tanpa narasi tetap. Namun Manovich kurang memperhatikan bahwa fluiditas ini sekaligus menjadi sumber nilai ekonomi bagi platform. Platform mendapat keuntungan dari konten yang mudah dicerna dan mudah berpindah format. Strategi anarkisme estetis di ranah digital, yaitu eksploitasi inefisiensi internal platform. Konten dengan durasi tiga detik atau tujuh menit dua puluh tiga detik mengganggu algoritma iklan karena durasi tidak standar. Konten yang berganti format secara acak menyulitkan pengelompokan otomatis untuk target iklan. Konten yang sengaja buram, patah-patah, atau tidak stabil secara teknis membebani pemrosesan komputasi. Keanehan ini merupakan kalkulasi dan bukan kebetulan. David Graeber (2015) menyebut praktik ini sebagai *strategic uselessness*: menjadi terlalu aneh untuk dijadikan komoditas yang dapat diprediksi.

Bukankah algoritma akan belajar mengatasi keanehan? Ya. Tetapi anarkisme estetis tidak mengklaim kemenangan permanen. Hanya mengklaim bahwa biaya adaptasi algoritma lebih tinggi daripada biaya produksi konten aneh. Setiap kali platform memperbarui sistemnya untuk mengenali pola baru, praktisi intermedia menghasilkan pola yang lebih aneh lagi. Perlombaan ini tidak akan pernah berakhir. Inilah yang disebut *asymmetric warfare* dalam domain komputasi: satu pihak (platform) harus mengatasi jutaan variasi dengan sistem terpusat, sementara pihak lain (praktisi intermedia) cukup memproduksi satu variasi baru. Keuntungan asimetris ini memungkinkan anarkisme estetis bertahan meskipun secara teknis kalah sumber daya. Selama biaya adaptasi platform lebih besar daripada biaya produksi variasi baru, anarkisme estetis tetap layak secara strategis.

Intermedia membawa konsekuensi langsung terhadap logika kepemilikan. Karya tanpa medium tetap menyulitkan penentuan lokasi asli atau *urtext*. Boris Groys (2016) mengamati bahwa dalam rezim streaming dan reproduksi digital, seni kehilangan stabilitas posisi. Sebuah karya dapat hadir sebagai video, cetakan, instalasi, atau kode sumber pada waktu yang sama. Tak ada versi yang lebih otentik dari yang lain. Hak cipta sulit dipegang. Kontrak dengan kolektor menjadi absurd karena objek yang dibeli tidak dapat didefinisikan secara stabil. Dengan demikian, intermedia secara pragmatis menggeser sistem kepemilikan dari model **propertarian** ke model **akses** dan **partisipasi**. Pergeseran ini merupakan efek material dari karakter medium itu sendiri, bukan hasil deklarasi politik loh ya hehe. Karya intermedia tidak memiliki original physical object yang dapat dimiliki secara eksklusif. Yang ada hanya dokumentasi, instruksi, atau kode. Ketiganya dapat direproduksi tanpa batas. Akibatnya, nilai koleksi museum bergeser dari nilai material ke nilai historis: museum membayar bukan untuk sebuah benda, tapi untuk otorisasi historis atas suatu peristiwa artistik.

Saya paham kritik paling serius terhadap anarkisme estetis adalah kemudahan kooptasi oleh pasar. Pasar seni global saat ini menjual karya intermedia sebagai komoditas eksklusif dengan harga tinggi. Biennale dan museum besar menggelar pameran instalasi lintas-medium dengan sponsor korporasi teknologi. Kooptasi menjadi babak baru konflik. Museum yang membeli karya intermedia membeli entitas yang secara struktural tidak cocok dengan logika operasionalnya. Museum tidak bisa menyimpan karya intermedia di penyimpanan standar. Museum tidak dapat mengasuransikannya dengan skema biasa. Museum tidak bisa menentukan nilai jual kembali karena karya pasti berubah. Karya intermedia di museum menjadi benda asing di rumah orang lain. Terus menimbulkan biaya transaksional yang tidak diperhitungkan pada saat pembelian. Biaya ini mencakup seperti: restorasi berkala (karena perangkat elektronik usang), lisensi ulang perangkat lunak (karena platform berubah), dan negosiasi dengan pencipta (karena karya memerlukan interpretasi ulang). Akumulasi biaya ini membuat museum ragu mengoleksi intermedia dalam skala besar. Dengan kata lain, pasar mengkooptasi intermedia, tetapi intermedia juga mengganggu pasar.

Intermedia, sebagaimana dirumuskan Higgins dan dipraktikkan Fluxus, berasal dari konteks Amerika dan Eropa tahun 1960-an. Apakah intermedia dapat diterapkan pada praktik seni non-Barat tanpa jatuh ke dalam universalisme imperialis? Rasheed Araeen (1989) mengkritik avant-garde Barat yang mengklaim radikalitas tapi mengabaikan tradisi seni non-Barat yang sudah lama mempraktikkan lintas-medium. Seni tradisional Jawa, misalnya, menggabungkan tari, musik, dan narasi dalam wayang tanpa memerlukan konsep intermedia. Dengan demikian, klaim bahwa intermedia adalah penemuan Barat tahun 1960-an tidak akurat secara historis. Yang sebenarnya terjadi adalah Barat menemukan istilah untuk praktik yang sudah ada lama di berbagai budaya. Konsekuensi bagi anarkisme estetis, yaitu ia harus meninggalkan narasi asal-usul Barat yang heroik. Intermedia bukan soal penemuan, melainkan pengakuan. Praktik lintas-medium sudah ada sepanjang sejarah seni global. Yang baru adalah kesadaran akan sifat anarkis dari praktik tersebut. Dengan kata lain, anarkisme estetis sebagai suatu kondisi universal yang baru disadari secara teoretis pada abad ke-20.

Seni berbasis kecerdasan buatan generatif memberikan contoh kontemporer terbaik. Output AI tidak memiliki medium asli. Gambar yang dihasilkan dapat dicetak di kertas, ditampilkan di layar, diproyeksikan ke gedung, atau diubah menjadi patung 3D. Museum yang mengoleksi seni AI pada akhirnya menyimpan prompt dan kode. Dengan menyimpan instruksi, museum menjalankan fungsi arsip, bukan fungsi galeri. Pergeseran dari penjaga benda menjadi penjaga memori mengubah relasi kekuasaan antara institusi dan praktisi. Perubahan ini terjadi secara perlahan. Anarkisme estetis tidak memerlukan kemenangan besar. Cukup serangkaian kemenangan kecil berupa ketidaknyamanan institusional yang terus terakumulasi. Dalam kasus AI, ketidaknyamanannya jelas, museum tidak bisa memastikan bahwa karya yang sama tidak muncul di museum lain dengan prompt yang sama persis. Keunikan koleksi menjadi ilusi. Museum dipaksa beralih ke model *curation of experience*. Pengalaman langka lebih sulit dikomodifikasi karena ia terjadi dalam waktu dan membutuhkan kehadiran fisik.

***

Anarkisme estetis memiliki tiga keterbatasan internal. **Pertama**, ia tidak dapat menjadi program atau metode yang diajarkan secara sistematis. Setiap keberhasilan intermedia bersifat lokal dan tidak dapat diulang persis sama. **Kedua**, bergantung pada ekosistem institusional yang menjadi targetnya. Tanpa institusi yang stabil, konsep "gangguan" apa gunanya?. **Ketiga**, berisiko jatuh ke dalam apa yang disebut Brian Holmes (2009) sebagai *flexible accumulation of critique*: perlawanan itu sendiri menjadi komoditas yang dijual kembali. Ketiga keterbatasan ini tidak membatalkan proyek anarkisme estetis, hanya mempersempit pretensinya. Anarkisme estetis bukan teori tentang akhir dari institusi seni. Anarkisme estetis adalah tentang bagaimana bekerja di dalam institusi seolah institusi itu tidak penting. Posisi ini tidak nyaman, dan ketidaknyamanan itu sengaja dipertahankan. Kenneth Goldsmith (2011) menyebut praktik semacam ini sebagai *uncreativity*: menggunakan ulang, menyalin, dan mendistribusikan kembali tanpa klaim orisinalitas. *Uncreativity* adalah strategi anarkis karena ia menolak logika kepemilikan intelektual tanpa harus secara eksplisit melawannya.

Implikasi hukum dari anarkisme estetis perlu dijelaskan lebih lanjut. Hak cipta konvensional mengasumsikan adanya *fixed medium*. *Pasal 2 Konvensi Bern* tentang Perlindungan Karya Seni dan Sastra menyebutkan bahwa perlindungan berlaku untuk karya yang "diwujudkan dalam bentuk material tertentu". Intermedia yang terus berpindah medium tanpa fiksasi stabil berada di garis abu-abu hukum. Beberapa yurisdiksi mencoba mengakomodasi dengan konsep *work in progress* atau *performance rights*. Namun konsep-konsep ini tetap mengandaikan adanya versi final yang dapat diidentifikasi. Karya intermedia adalah ***event***, bukan object. Dalam hukum kontrak, *event* tidak dapat diperjualbelikan seperti object. Yang dapat diperjualbelikan hanyalah hak untuk mendokumentasikan atau hak untuk mereproduksi instruksi. Pergeseran dari objek ke instruksi ini memiliki konsekuensi radikal, yaitu karya intermedia beroperasi di luar properti intelektual tradisional. Kepemilikannya terdistribusi. Setiap penonton yang mendokumentasikan karya menjadi pemilik parsial. Setiap institusi yang menginterpretasikan instruksi menjadi pemilik parsial. Kepemilikan terdistribusi ini mencegah akumulasi kapital simbolik di satu tangan.

Anarkisme estetis mengubah tugas kritik seni. "Medium apa ini?" dan "Apakah karya ini berhasil menurut standar mediumnya?" Kritikus mulai bertanya "Relasi apa yang diciptakan karya ini antara pencipta, penonton, dan institusi?" dan "Bagaimana karya ini memperlakukan waktunya sendiri?" Allan Kaprow (1993) mengusulkan istilah *un-artifying art* untuk praktik yang membiarkan batas antara seni dan kehidupan menjadi kabur. Tugas kritikus dalam kerangka ini bukan menentukan nilai. Tugas kritikus adalah mendeskripsikan kerja. Bagaimana suatu karya mengacaukan harapan medium tanpa jatuh menjadi kekacauan total? Deskripsi semacam ini lebih dekat dengan etnografi atau laporan laboratorium daripada dengan kritik nilai tradisional. Kritikus intermedia harus memiliki kompetensi teknis di berbagai medium sekaligus: cukup paham video untuk mendeteksi manipulasi waktu, cukup paham instalasi untuk membaca ruang, cukup paham kode untuk mengikuti logika algoritma. Kompetensi ganda ini sendiri adalah bentuk anarkisme dalam kritik karena menolak spesialisasi sempit yang menjadi norma dalam akademi seni.

Kesimpulannya, intermedia sebagai anarkisme estetis mengganti serangkaian pertanyaan. Mengganti "Apa seni yang baik?" dengan "Apa yang terjadi ketika kita berhenti memilah-milah?" Mengganti "Siapa pemilik karya ini?" dengan "Bagaimana karya ini beredar tanpa pemilik?" Mengganti "Bagaimana melawan kooptasi?" dengan "Apa yang dilakukan kooptasi terhadap kooptator itu sendiri?" Mengganti "Apakah intermedia hanya fenomena Barat?" dengan "Bagaimana praktik lintas-medium global selama ini tidak diberi nama?" Pergeseran pertanyaan ini mengubah orientasi praktik artistik dan kritik akademis. Tidak ada manifesto. Tidak ada daftar aturan baru. Yang ada hanya praktik terus-menerus yang setiap kali memulai dari awal. Praktik ini menemukan celah operasional di dalam institusi. Celah-celah kecil namun terakumulasi seiring waktu. Akumulasi ini pada akhirnya menghasilkan institusi yang berbeda karena perlahan-lahan berubah bentuk untuk mengakomodasi apa yang tidak bisa diakomodasi. Perubahan bentuk ini adalah bentuk anarkisme yang paling halus sekaligus efektif. Mari bertualang!

Referensi

Araeen, R. (1989). *Our Bauhaus Others' Mudhouse*. Third Text, 6(1), 3-14.

Bakunin, M. (1873). *Statism and Anarchy*. Cambridge University Press.

Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press.

Cage, J. (1952). *4'33"* [Musical composition].

Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age.* Columbia University Press.

Graeber, D. (2015). *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy.* Melville House.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press.

Groys, B. (2016). *In the Flow*. Verso.

Higgins, D. (1966). *Intermedia. Something Else Newsletter, 1*(1).

Holmes, B. (2009). *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering.* Autonomedia.

Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.

Kropotkin, P. (1902). *Mutual Aid: A Factor of Evolution*. Heinemann.

Luhmann, N. (1995). *Social Systems*. Stanford University Press.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.

Proudhon, P.-J. (1840). *Qu'est-ce que la propriété?*.

Rancière, J. (2000). *The Politics of Aesthetics.* Continuum.

TONOTHING